

LISTY
TEATRU POLSKIEGO
47

WARSZAWA

SEZON 1960 – 1961



TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon: 1960-1961

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W piątek, dn. 26 maja 1961 r. o godz. 19.30

Prapremiera polska

AUGUST STRINDBERG

ERYK XIV

Dramat w czterech aktach

Przełożył Zygmunt Łanowski

Eryk XIV	Wieńczystaw Gliński
Göran Persson	Mariusz Dmochowski
Jan, książę Finlandii	Kazimierz Meres
Karol, książę Sudermanii	Ryszard Piekarski
Katarzyna Stenbock	Maria Homerska
Svante Sture	Władysław Hańcza
Nils Sture } jego synowie	Tadeusz Jastrzębowski
Eryk Sture }	Zdzisław Szymborski
Nils Gyllenstjerna, kanclerz	Stanisław Jaśkiewicz
Zołnierz Mons	Kazimierz Wilamowski
Karin, jego córka	Irena Laskowska
Matka Görana Perssona	Zdzisława Życzkowska
Maks	Zygmunt Kęstowicz
Agda	Bożena Biernacka
Peder Welamson	Jerzy Pichelski
Strażnik	Konrad Morawski
Dworzanin	Edward Kowalczyk
Stenbock	Tytus Dymek
Pierwszy z ludu	Zygmunt Rzuchowski
Drugi z ludu	Z. Bończa-Tomaszewski
Trzeci z ludu	Henryk Rzętkowski

Scenografia: Otto Axer

Reżyseria: Zygmunt Hübner

Współpraca reżyserska: Bronisław Pawlik

Jedna przerwa 15-minutowa

MAŁA KRONIKA

WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

4.V.1929 Premiera *Opery za trzy grosze* J. Gaya w układzie scenicznym B. Brechta, przekładzie Br. Winawera i Wł. Broniewskiego, inscenizacji i reżyserii L. Schillera, dekoracjach S. Śliwińskiego i ilustracji muzycznej K. Weilla w Teatrze Polskim w Warszawie.

7.V.1921 Jubileusz 35-lecia pracy scenicznej W. Szymborskiego, zasłużonego aktora krakowskiego, połączony z premierą *Rozbitków* J. Błazińskiego w reżyserii M. Jednowskiego w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego.

9.V.1858 Wystawienie po raz pierwszy w Warszawie komedii A. Fredry *Ciotunia* w Teatrze Rozmaitości z udziałem m.in. J. Mazurowskiej (Małgorzata), S. Palińskiej (Alina), A. Stolpego (Edmund), M. Bodurkiewicza (Zdzisław) i M. Chomińskiego (Szambelan).

14.V.1925 Premiera *Świętoszka* Moliera w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii A. Żelwerowicza (grał Tartufo'a), dekoracjach K. Frycza, przekładzie T. Żeleńskiego-Boya i obsadzie: Z. Czapliska (Pani Parnelle), M. Maszyński (Orgon), H. Sulima (Elmira), L. Pancewicz (Doryna), J. Warnecki (Walery), H. Gromnicka (Mariana) ii.

18.V.1901 Prapremiera bajdy dramatycznej w 4 aktach A. Fredry pt. *Brytan Bryś* w Teatrze Miejskim w Krakowie, która dotąd nie doczekała się wznowienia na żadnej scenie polskiej.

20.V.1899 Prapremiera *Lelewela* S. Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie w świetnej obsadzie: L. Solski (Joachim Lelewel), J. Kotarbiński (Ks. Adam Czartoryski), S. Knake-Zawadzki (Henryk Dembiński), A. Siemaszka (Druziewicz), M. Przybyłowicz (Nieznamy), M. Węgrzyn (Wincenty Niemojowski), Br. Wolska (Ks. Sapieżyna) ii.

22.V.1915 Polska prapremiera *Widzenia Blancka Posnet* B. Shawa w Teatrze Miejskim w Krakowie w reżyserii S. Stanisławskiego i obsadzie: Wł. Grabowski (Kemp), J. Węgrzyn (Blanco Posnet), H. Czarnecka (Hanna), W. Jarszewska (Jessie), A. Gryficz (Feemy Evans), W. Nowakowski (Superarbitr), L. Pylińska (Pani) ii.

24.V.1877 Wystawienie po raz pierwszy w Warszawie *Dwóch bliźni* A. Fredry w Teatrze Rozmaitości z udziałem m.in. W. Niewiarowskiej (Kasztelanowa), R. Popiel (Wanda Małska), J. Tatarkiewicz (Alfred Turski) i W. Szymanowskiego (Borski).

28.V.1936 Polska prapremiera *Milionerki* B. Shawa w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Z. Ziemińskiego, dekoracjach Wł. Daszewskiego, przekładzie F. Sobieniowskiego i obsadzie: M. Modzelewska (Epifania Fitzfassenden), J. Pichelski (Alastair Fitzfassenden), Z. Niewińska (Patrycja Smith), J. Kurnakowicz (Adrian Blenderbland), M. Wyrzykowski (Lekarz), J. Krzymuska (Majstrowa) ii.

Opracował: Ryszard Górski

Bezpłatny dodatek do Listów Teatru Polskiego. W oddzielnej sprzedaży 50 gr

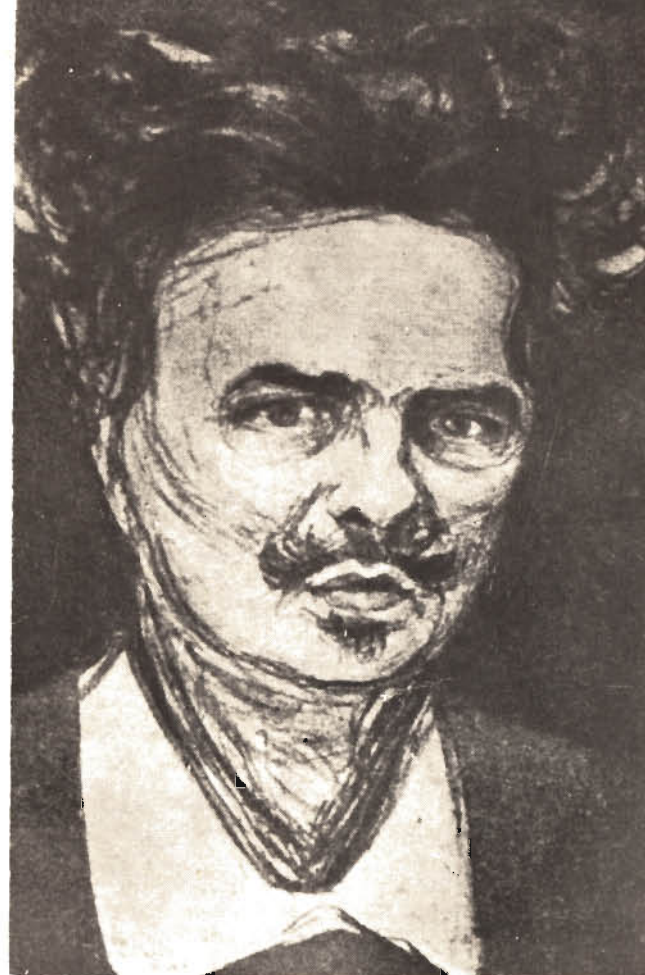
Na okładce
Stara rycina Upsali z zamkiem Eryka XIV

LISTY TEATRU POLSKIEGO
zeszyt czterdziesty siódmy
wydany z okazji polskiej prapremiery

AUGUSTA STRINDBERGA
ERYK XIV

26 maja 1961 roku

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Baliński



• Nie zapomnę, gdy go po raz pierwszy ujrzałem: na wysokim, roslym, bardzo łegim korpucie osadzona była głowa o malej twarzy i ogromnym sklepieniu czaszki. W twarzy uderzały przede wszystkim male, pełne usta, skrojone całkiem jak u kobiety, i tak dziwnie złożone, że zdawały się bezustannie gwizdać. Pod krótkim, małym nosem sterczały male, po szwedzku à la Gustaw Waza przycięte wąsy; wznwyż rozszerzała się ta mała twarz, ozdobiona z jednej i drugiej strony małymi i delikatnymi konchami uszu, całkiem jak u kobiety; pod pięknym łukiem zakreślonymi brwiami osadzone były oczy, tak dziwnie zmienne, że barwy ich nie sposób było określić, a tak wymowne, że patrząc w nie, można było w tej chwili w nich wyczytać, co się w jego duszy działo.

Cała twarz nikła wobec nieustosunkowanego ogromu czaszki, pokrytej gęstym, wijącym się a miękkim gąszczem włosów, bezustannie przeczesywanym grzebieniem, który zawsze nosił przy sobie. A dziwny był objaw, gdy grzebieniem przez nie przejeżdżał – dokładnie słyszeć było można elektryczne objawy trzeszczenia, a w ciemności włos jego duszy forsyzował jak u kota, gdy się w ciemności trze jego sierść.

Przy ogromnym korpucie zdumiewały male i prawie pulchne ręce o krolkich palcach i male stopy, z których był bardzo dumny.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI
(W książce *Moje Współczesni*)

CZASY ERYKA XIV



Eryk XIV
Portret współczesny

Rozkład wewnętrzny Zakonu Kawalerów Mieczowych, przyspieszony pod wpływem reformacji, obserwowały z wielką uwagą państwa sąsiednie, by w odpowiednim momencie położyć rękę na tym ważnym gospodarczo i strategicznie odcinku ziem nadbałtyckich między Narwą a Dźwiną. Dla Danii zajęcie ziem pozakonnych oznaczałoby umocnienie władztwa nad Bałtykiem, po które sięgnęła, wyzyskując upadek groźnej dawniej potęgi, Hanzy; Szwecji znowu gotującej się do zakwestionowania swej rywalce duńskiej hegemonii na wodach Bałtyku, przedłużenie pasa posiadanego wybrzeża morską ku południowi dałoby silniejszą podstawę do wysunięcia pretensji do władztwa nad Bałtykiem; dla Moskwy zajęcie przynajmniej części spadku po zakonie oznaczało dostęp

do Morza Bałtyckiego, kontakt z Zachodem, własny port handlowy dla ruchu towarów, niezależniony od pośrednictwa miast inflanckich i estońskich, zapewnienie dowozu przede wszystkim materiałów wojennych i doptywu sił fachowych z krajów zachodnich, tak potrzebnych Iwanowi IV w walce z monarchią jagiellońską; z tych właśnie względów szczególnie dla Zygmunta Augusta wagę miało pozyskanie Inflant, jako zabezpieczenie Litwy od północy i zamknięcie drogi Moskwie do Bałtyku. Tyle tak sprzecznych interesów ścierało się i krzyżowało na terenie ziem Zakonu Kawalerów Mieczowych, nic tedy dziwnego, że jego ostateczny upadek był hasłem do wielkiej walki państw nadbałtyckich, dla jednych o dominium *maris Baltici*, dla innych przynajmniej o dostęp do tego morza, względnie o tego dostępu umocnienie i rozszerzenie.

Przyspieszył upadek zakonu najazd Iwana IV na Inflanty w r. 1558. W ten sposób władca Moskwy przypomniał swe pretensje do części Inflant, głównie Dorpatu (założonego w XI wieku przez jednego z Rurykowiczów, zwanego wtedy Jurjewem), i mścił się za sojusz, zawarty przez zakon z monarchią jagiellońską w wyniku wyprawy pozwolskiej Zygmunta Augusta w r. 1557. Najcenniejszym łupem wyprawy inflanckiej Iwana z roku 1558 było zajęcie Narwy, jednego odtąd na długie lata portu Moskwy nad Bałtykiem, łącznika państwa carów z Zachodem. Rychło podążą kupcy duńscy i hanzeatyccy ku nowemu portowi, a w ślad za nimi holenderscy, angielscy i francuscy, by tą drogą nowo otwartą prowadzić nader korzystny handel z Moskwą; „Żegluga narewska” daje ogromne zyski – jednocześnie zaś budzi żywą niechęć innych miast inflanckich, szczególnie Rewla, z którego szkodą port narewski się rozwija, a jeszcze żywsze obawy na dworze Zygmunta Augusta, który z największym niepokojem śledzi ten „nędzny ugonek kupczyków” do Narwy, zaopatrujących Iwana w środki wojenne do walki z Litwą.

W tej sytuacji nie mógł Zygmunt August odmówić protekcji nieszczęsnej ziemi, pustoszonej ogniem i mieczem Iwana, która w układach prowadzonych w latach 1559–1561 ostatecznie oddała się pod jego opiekę; uwięził te układy akt wileński z 28 listopada 1561, w którym zakon kończył swój żywot, Inflanty przechodziły w ręce polskolitewskie, a ostatni mistrz zakonu Gothard Kettler zadowalał się dziedzicznym posiadaniem lenna kurlandzkiego.

Formalnie Polska z zabiegów o sukcesję po zakonie wychodziła w pełni zwycięsko – naprawdę jednak już wtedy ziemie pozakonne były rozdarte na kilka części. Rewel i kilka innych ważnych punktów w Estonii zajął Eryk XIV, król szwedzki, król duński Fryderyk II przypomniał dawne pretensje Danii do części Inflant i za pośrednictwem swego brata Magnusa położył rękę na wyspie Ozylii (Duńczycy sięgnęli również po kilka twierdz na lądzie stałym), we wschodnich częściach Inflant trzymała się Moskwa. Resztę dopiero kraj mógł objąć w swe posiadanie Zygmunt August, który musiał jeszcze zwalczać protesty swego teścia, cesarza Ferdynanda I i Rzeszy; cesarz bowiem przypominał swe prawa zwierzchnicze wobec Inflant, jakkolwiek nie mógł wziąć w opiekę nieszczęsnego kraju przed atakami najeźdźców.

Ponieważ podobny podział ziem pozakonnych był wynikiem tylko chwilowej koniunktury, a bynajmniej nie zaspokajał pretensji i istotnych potrzeb państw współzawodniczących o spadek inflancki, przeto rozstrzygnąć musiała kwestie sporne walka orężna. Rozpala się tedy siedmioletnia wojna północna, 1563–1570, z udziałem Danii, Szwecji, Polski i Moskwy, której znaczenie wykracza daleko poza granice Inflant; walczone o władztwo nad Bałtykiem, a jednocześnie Szwecja i Dania z jednej, monarchia jagiellońska i Moskwa z drugiej strony załatwiały swe dawne porachunki. Aby wojna czterech państw nie przemie-

nita się na walkę każdego z każdym, zaczęli się współzawodnicy oglądać za sojusznikami, szukać łączności z tym państwem, z którym mniej było interesów sprzecznych lub też te sprzeczności jeszcze nie dość jaskrawo wystąpiły, by z tym większym nakładem sił zwrócić się przeciwko rywalowi najgroźniejszemu. Zygmunt August myślał zrazu o związku z Erykiem XIV, w słusznym zrozumieniu, że tak Szwecja, jak i Polska mają wspólnego wroga w Moskwie: zbliżyć oba państwa miało na celu małżeństwo siostry królewskiej Katarzyny Jagiellonki z bratem Eryka XIV, ks. finlandzkim Janem (1562); godząc się na nie, załatwił Zygmunt August odmownie tak starania moskiewskie o rękę Katarzyny dla cara Iwana, jak też i dworu duńskiego dla brata Fryderyka II, Magnusa. Zbliżenie do Szwecji przyjęto w opinii polskiej życzliwie w przekonaniu, że pomoże to do zwiększenia wpływu polskiego na Bałtyku, okiełznania zawsze bułnego miasta Gdańska, zaszczerpania Danii: „Może i do tego przyjdzie, że na morzu będą polskie okręty, a zatem ziemia i miasta nad morzem w klęsce by ujęte były, a król duński ciszej by siedział, niż teraz siedzi.”

Nadzieje na sojusz z Szwecją na razie się jednak nie spełniły, a powodów tego szukać należy w znacznej mierze w wewnętrznych stosunkach szwedzkich. Tron Gustawa Wazy objął w roku 1560 najstarszy jego syn, 27-letni Eryk XIV, wykształcony, obdarzony pewnymi zdolnościami muzycznymi, malarskimi i poetyckimi, ale zarazem ogromnie zmienny, uległy nastrojom chwili, podejrzliwy i skłonny do okrucieństw, przy często występujących oznakach zamroczenia umysłu, nawet obłąkania. Od pierwszych chwil swych rządów był Eryk w sporach z braćmi: Janem, Magnusem i Karolem, którym ojciec w testamencie przekazał lenna Finlandii, Ostgotlandii i Sudermanii, nie rozstrzygając jednak wyraźnie sprawy podziału pozostawionej ojcowskiej gotowizny oraz dóbr ziemskich.

Sejm w Arboga (kwiecień 1561) wyjaśnił testament w duchu dla Eryka korzystnym, ograniczając prawa jego braci. Mimo to król żył w nieustannej obawie przed Janem, ks. finlandzkim, który umiał sobie zdobyć wziętość u szlachty i rodów magnackich. Eryk starał się napozór również o pozyskanie szlachty, lubował się w wystawności życia dworskiego, nadawał szlachcie tytuły (np. baronów). Rozwijał też zrazu działalność reformatorską, naogół pożyteczną, uregulował powinności urzędników dworskich, stworzył (1561) naczelną instancję sądową, najwyższy trybunał (*kunglig nämnd*), dla unormowania sądownictwa. W stosunkach religijnych Eryk popierał zdecydowanie protestantyzm, sprzyjał nawet kalwinom. W istocie za jego rządów panował kurs szlachcie nieprzychylny: zaostrożono jej obowiązek służby wojskowej i dworskiej, król obdarzał zaufaniem ludzi z niższych sfer, do najwyższego trybunału wprowadził członków – nieszlachtę, prokuratorem mianował Görana Perssona, wyniesionego z warstwy niższej, ostatecznego z powodu wytaczania licznych procesów o zbrodnię majestatu, przy czym ofiarą padła licznie właśnie szlachta.



Katarzyna Mansdotter
Portret współczesny

Wśród szlachty sarkano na nadużycia zauszników królewskich, możliwe przy braku dostatecznej kontroli administracji przez króla. Niezadowoleni zwracali swój wzrok ku Janowi Finlandzkiemu, a podejrzliwy Eryk z obawą i niechęcią odnosił się do brata, z niepokojem patrzył na jego politykę filopolską, podejrzewając, że Jan szuka wzmocnienia zagranicą dla przyszłej walki o tron szwedzki; za-

jął tedy w końcu wobec małżeństwa z Jagiellonką stanowisko negatywne. Gdy mimo to Jan udał się do Wilna i pojął za żonę Katarzynę, został oskarżony przez Eryka o zdradę stanu i uwięziony w roku 1563, następnie osadzony na lat cztery (wraz z żoną) w więzieniu w Gripsholmie. Eryk wiązał się przymierzem z Iwanem wbrew istotnym interesom szwedzkim, wbrew stanowisku miasta Rewla, przeciwnego żegludze narewskiej, na którą teraz Eryk pod naciskiem Moskwy musiał pozwolić; poza tym sojusz ten z Moskwą narażał Eryka na szereg upokorzeń, których nie szczędził mu brutalny Iwan Groźny i jego dyplomacja, żądając od Szwecji zupełnego poddania się dyrektywom moskiewskim, wysuwając w końcu uporczywe żądanie, by odebrał Katarzynę jej mężowi i oddał ją za żonę carowi, na co w końcu poselstwo szwedzkie pod przewodnictwem Gyllenstierny musiało wyrazić swą zgodę (1567 r.): wykonaniu tego przeszkodziły dalsze wypadki.

Gdy tak Eryk sprzęgał się z Moskwą, Zygmunt August poszukiwał sojusznika na dworze kopenhaskim. Wynikiem podjętych na tym terenie przez posłów polskich rokowań było przymierze polsko-duńskie, zawarte w Szczecinie 5 października 1563 roku, wymierzone ostrzem przeciw Szwecji, którą miała zwalzczać Dania na lądzie i morzu, Polska z braku okrętów tylko na lądzie w Inflantach. Fałszywą nutą w tym pozornie harmonijnym akordzie sojuszu polsko-duńskiego było zobowiązanie wzajemne przestrzegania wolności handlu na Bałtyku: gdy Dania i związana z nią przymierzem Lubeka uprawiać będą chciały nadal żeglugę narewską, Zygmunt August główną wagę właśnie przywiązywał do jej zatamowania i w tym celu od roku 1560 zwalczal ją, wypuszczając na wody Bałtyku swych „strażników morza”, kaprów, a i nadal bynajmniej tej akcji nie zaniecha, raczej ją spotęguje. Gdy przy tym i chwilowe ustępstwa terytorialne na rzecz Danii w Inflantach (Parnawa) czynił król polski pod przymusem, bojąc się, by Dania nie stanęła na tym terenie pewniejszą stopą, nie trudno dojść do wniosku, że w istocie aljans duńsko-polski nie miał warunków trwałości, a z biedą łatany utrzymać się mógł lat aż pięć, głównie dzięki temu, że Eryk XIV brnął dalej w polityce moskiewskiej: upadek Eryka w Szwecji przyniesie natychmiast odwrócenie przymierzy.

Nietrwale tedy i na kruchych oparte podstawach były sojusze w pierwszym okresie siedmioletniej wojny północnej. Wyraźnie natomiast występowały dwie pary głównych, zawzięcie zwalczających się antagonistów: Dania i Szwecja, monarchia jagiellońska i Moskwa. Między tymi państwami antagonizmy trwały nie od dziś i nie od wczoraj, ale od lat dziesiątków: oręż tedy duński ze szwedzkim, a litewsko-polski z moskiewskim krzyżowały się w tej wojnie najczęściej.

Boje duńsko-szwedzkie toczyły się z niezmierną zaciętością i okrucieństwem, potączonym z systematycznym a bezwzględnym niszczeniem kraju przeciwnika, na pograniczu Skanii, Smalandii i Gotlandii oraz w górach nor-



Eryk XIV
Miedzioryt współczesny

weskich. Walkę toczono na ogół ze zmiennym szczęściem, z pewną przewagą Danii, której najemne pułki, złożone głównie z Niemców, dowodzone wprawą ręką Niemca holsztyńskiego, Daniela Rantzau, zapuściły się w roku 1567 daleko w głąb dzierżaw szwedzkich, siejąc wszędzie ogromne spustoszenie. Na morzu natomiast pewną przewagę mieli Szwedzi, dzięki wyższości swej floty, którą stworzył Gustaw Waza, a powiększył Eryk XIV. Dowódca tej floty, Klas Horn, miewał pod swą komendą ponad sześćdziesiąt okrętów i dawał się we znaki flocie duńsko-lubeckiej, zapuszczając się daleko na wody duńskie. Eryk rozwijał jednocześnie żywą akcję polityczną, szukał przeciwno Danii sprzymierzeńców wśród księstw i miast Rze-

szy, nawet próbował nawiązania kontaktu z Filipem II; wyniki jednak tych planów politycznych były nader nikłe, podobnie jak i zabiegów małżeńskich króla szwedzkiego, które kierował pod adresem Elżbiety angielskiej, księżniczki heskiej czy lotaryńskiej. Tymczasem rosnący w kraju zamęt osłabiał siłę bojową Szwecji w tej wojnie. Decyzje Eryka, który często zmieniał wodzów i instrukcję, klęski rozgłaszał jako zwycięstwa, przerywał się od gorączkowej aktywności do zupełnej apatii, były coraz bardziej nieoczekiwane i niezrozumiałe. Wszelkie objawy oporu tłumił z coraz większym okrucieństwem, dając się we znaki arystokracji szwedzkiej w roku 1567 w związku z wykryciem domniemanego spisku rodziny Sture. Prześladowany ustawicznie obawą o swe życie, tracił poczucie rzeczywistości i w tymże roku, dla siebie istotnie nieszczęsnym, gotował sam sobie zagładę. W październiku 1567 roku uwolnił z więzienia swego brata Jana, nie zdołał go jednak przejednać i dostarczył tylko wodza wszystkim żywiołom opozycyjnym. W roku następnym (1568) poślubił Eryk córkę kaprala gwardii królewskiej, swą dotychczasową kochankę, Katarzynę Mansdotter, i koronował ją, uznając jej syna dziedzicem tronu. Odsunięci w ten sposób od sukcesji, na którą liczyli, bracia Eryka – Jan i Karol porwali szlachtę do jawnego buntu. Rychło Eryk, zamknięty w murach Sztokholmu, musiał najpierw wydać braciom znienawidzonego Görana Perssona, a następnie, gdy i mieszczenie przeszli na stronę jego przeciwników, oddał się w ręce Jana i Karola (wrzesień 1568 r.). Wtrącony teraz z kolei do więzienia, pozbawiony mocą uchwały sejmu (1569) praw do tronu, został w końcu z woli Jana przez dozorców więziennych otruty (1577). Nowy król Jan III (1568–1592) nada polityce szwedzkiej nowy kierunek, podejmując wojnę z Moskwą, a zbliżając się do Polski.

(Przedruk fragmentu z *Wielkiej Historii Powszechnej*, t. V, wyd. Trzaska, Evert i Micholski, 1938.)

August Strindberg:

O DRAMACIE «ERYK XIV»

Opis charakteru człowieka bez charakteru – oto czym jest mój Eryk XIV. Niektórzy widzowie odczuwają brak morderstwa na scenie. Razem z aktorami należę do tych, którzy nie lubią oglądać na scenie jatek. Czujemy się lepiej przy moim dyskretnym rozwiązaniu tej sceny, ale na temat (złego) smaku nie można przecież dyskutować.

Oszczędziłem w dramacie postać Karin Mansdotter, gdyż mała Karin, według badań Ahlqvista, wcale nie była taka anielska. Ale nie można się też temu dziwić.

Historia Görana Perssona napisana została przez jego wrogów i musiałem to brać za podstawę, ale nie ukrywałem drobnych dobrych stron złego człowieka, co jest obowiązkiem pisarza piszącego dramat, a nie paszkwil czy panegiryk.

To, że Sturowie nie byli tak zupełnie niewinni wobec Wazów, jest rzeczą udowodnioną. Dlatego też w dramacie zaznaczyłem ich relatywną winę jako udowodnioną przez ich sympatie do wiarołomnego księcia Jana, królewskiego wroga.

Ten, kto by wymagał przestrzegania chronologicznego porządku przy łączeniu ze sobą wydarzeń w dramacie historycznym, nie ma pojęcia o dramacie, nie powinien mieć możliwości wypowiedzenia się i nie może chcieć, aby go słuchano. Człowiek taki może się czegoś nauczyć o tzw. „czasie teatralnym” z uwag Hagberga na temat Szekspira. Np. kwadrans przy podniesionej kurtynie może oznaczać całe przedpołudnie, a antrakty przy kurtynie opuszczonej może być rozumiany jako okres wielu lat, w zależności od zręczności autora ukrywania dat, co najprościej osiąga się przez to, że się w ogóle nie wymienia żadnych dat. Tak też i ja zrobiłem.

(Z „Listów otwartych do Intima Teatern”. – Przekład Zygmunta tanowskiego.)



Karykatura Alberta Engströma z ok. 1903 r.

Thomas Mann:

AUGUST STRINDBERG

Poznanie dzieła Augusta Strindberga – dzieła niesty-
chanie prowokującego, rozmiarem i zawartością przeras-
tającego niemal ludzką miarę – oraz wniknięcie w jego,
niekiedy groteskowe, niekiedy odrażające, to znów owiane
wzniosłym i wruszającym pięknem, człowieczeństwo sta-

nowiło za moich młodych lat nieodzowny składnik wy-
kształcenia i to nie zmieniło się chyba w trzydzieści sześć
lat po jego śmierci. Jako twórca, myśliciel, prorok, prekursor
nowego spojrzenia na świat za bardzo wybiegał na-
przód, aby dzieło jego w najmniejszym bodaj stopniu
mogło się zestarzeć i utracić siłę oddziaływania. Stojąc
poza szkołami i prądami, a zarazem ponad nimi, łączy
je wszystkie w sobie. Zarówno naturalista, jak i neo-
romantyk antycypuje ekspresjonizm, zasługując na wdzięcz-
ność całego pokolenia, które hołdowało temu kierunkowi,
i jest zarazem pierwszym nadrealistą – pierwszym w każ-
dym tego słowa znaczeniu. A przy tym w jego wrodzo-
nym awangardyzmie tkwi wiele krzepiącej tradycji. Jako
przyrodnik i mistyk, prawowity następca Celsiusa, Linneu-
sza i Swedenborga, kontynuuje – w nader swoisty, rzecz
prosta, sposób – linię szwedzkiego osiemnastego wieku,
a wspaniały dział jego twórczości – losy i przypadki
Szwecji oraz dziesięć szwedzkich dramatów królewskich –
zrodzony z głębokiej zadumy nad przeszłością, ukazuje
Strindberga jako wnikliwego interpretatora i twórcę na-
rodowej historiozofii.

Swoją biografię ofiarował światu z taką bezwzględnoś-
cią, jak żaden chyba twórca i autor wyznań przed nim
i po nim. Dominujący tu często sataniczny komizm (coś
znacznie głębszego i straszliwszego niż tak zwany hu-
mor, którego, jak inni wielcy, był zupełnie pozbawiony)
jest tylko po części produktem szalonego rozdźwięku mię-
dzy nim a otaczającą go mieszczańską społecznością;
czuł się w niej intruzem, a mimo wszystko zabiegał u niej
o „powodzenie”. Ile w tej rozpaczliwej walce jest irracjo-
nalizmu i demonizmu, o tym świadczy najlepiej stosunek
Strindberga do kobiety: polemika z nowoczesną ideą
emancypacji odgrywa tu najmniejszą rolę; większą nato-
miast – odwieczna, mityczna, śmiertelna nienawiść płci.
W żadnej literaturze świata nie znajdziemy komedii bar-
dziej satanicznej niż jego przeżycia małżeńskie, niż jego
niewolnicza zależność od kobiety i jego lęk przed nią,
jego święte uwielbienie i gloryfikacja monogamicznego
małżeństwa i zupełna niemożność wytrwania w takim
związku.

„Złe spojrzenie” na życie albo raczej na to, co czło-
wiek z życia uczynił, dzieli Strindberg z wieloma bratnimi
duchami w świecie poezji. Jego *Czarne chorągwie* zawiera-
ją obrazy z życia sztokholmskiego towarzystwa, które
oburzyły jego ówczesnych współobywateli. Ale Balzac
na przykład, którego Strindberg tak bardzo cenił, dał na
początku swojej *La fille aux yeux d'or* wielostronicową cha-
rakterystkę mieszkańców Paryża, charakterystykę po pros-
tu infernalną i bardzo przypominającą Strindberga.

Myśl o nim kojarzy się zawsze z tym, co największe.
Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównać
jedynie z wszechstronnością Goethego, którego pod wie-
loma względami nawet przerasta. Przypominam sobie na
przykład, że Eckermann pewnego dnia stwierdza zupełną

ignorancję Goethego w dziedzinie ornitologii – a ileż to Strindberg potrafi powiedzieć o gatunkach ptaków, ich śpiewie i życiu, o gniazdach i jajach! Astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia i mineralogia, fizjologia roślin, językoznawstwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia – Strindberg opanowuje to wszystko, ogarnia swoim niezwykłym umysłem, co prawda głównie po to, by zarozumiałej materialistycznej wiedzy dziewiętnastego stulecia, przekonanej, że rozwiązała zagadkę bytu, dowieść jej bezsiły wobec dziwów Boga. Posuwa się w tym dość daleko i często odnosi się wrażenie, że całą naukę o przyrodzie, którą zrodziły przecież szlachetne popędy i entuzjazm i którą on sam jako chemik i alchemik uprawiał namiętnie, że całą tę naukę uważa za bluźnierstwo, zuchwalstwo i grzech. Zdawać by się mogło, że byłby skłonny raczej uznać gwiazdy za dziury w kopule niebieskiej, poprzez które sływa na ziemię wieczna gloria, niż uwierzyć w pomiary i obliczenia astronomów. Świadczy o tym w każdym razie nieustraszona odwaga, z jaką traktuje przesady: z jednej strony uważa je za sprawę niedowiarków i bezbożników, z drugiej strony jednak broni ich, powołując się na słowa Goethego, że zabobonne wierzenia (a więc ponadwiarą) – towarzyszą silnym i twórczym okresom historii, podczas gdy niewiarą jest cechą charakterystyczną epok znużonych i bezpłodnych.

W rzeczywistości wielka, dziecinna, poetycka dusza Strindberga pełna jest przesądów: na każdym kroku dostrzega wróżby, tajemne znaki i ostrzeżenia różnych „moc” i żywi krańcową nieufność wobec wszystkiego, co racjonalne i powszechnie uznane za prawdę. Pamiętam doskonale, że gdzieś w swoich *Błękitnych książkach* opowiada: Pewnego dnia, po sukcesie teatralnym, jaki odniósł poprzedniego wieczoru, dwaj ślepcy, spotkani na ulicy, ukłonili mu się z szacunkiem; od tej pory nie wierzy w ślepotę, a w każdym razie w ślepotę nieczułą na powodzenie. Wyznać muszę, że gotów jestem śmiać się do łez z tej historyjki, podobnie jak z innej o „talerzu kości”, który jego żona postawiła kiedyś przed nim na stole obok kaffki wody, by go upokorzyć do ostateczności. Strindberg dodaje: „Gdy zastanowił się obiektywnie nad swym położeniem, uznał za rzecz całkiem nienaturalną, że on, jeden z pierwszych w swoim zawodzie, bez własnej winy musi żyć tak nędznie, iż nawet własna służka lituje się nad nim.”

Tak, był jednym z pierwszych w swoim zawodzie i działał mu się niezastuzona krzywda. Była to wspaniała, Bogu oddana i przez Boga udręczona dusza, obca nie tylko społeczności mieszczańskiej, ale w ogóle temu życiu, dusza, która cierpiała straszliwie z powodu zła, brzydoty, kłamstwa i której tęsknota do boskości, czystości i piękna dyktowała nieśmiertelne utwory.

1949 r.

(Przekład Wandy Jedlickiej; pierwotny w czasopiśmie „Dialog” nr 2 z r. 1961.)



«ERYK XIV» STRINDBERGA NA SCENIE

Eryk XIV nie należał do tych królów, z których robi się posągi i potem pozwala spoczywać w spokoju. Jak odgrzebano jego szkielet, tak i jego życie duchowe odgrzebuje się od czasu do czasu, żeby badać ze wszystkich stron. Czy istotnie został otruty? Czy był chory umysłowo? Można łatwo zrozumieć, że i Strindberg dopóty nie dawał mu spokoju, dopóki nie uczynił go główną postacią jednego ze swoich dramatów. Strindberg chciał pisać o królach szwedzkich, ale nie cierpiał pokazywania ich w formie posągowej. Eryk przykuł go jako jedna z postaci najwyższych i najbardziej pełnych sprzeczności, w dodatku o wyraźnych rysach samego pisarza.

W lecie roku 1899, gdy statki wycieczkowe buczyły pod oknami Strindberga bawiącego na letnisku u szewca Anderssona w Furusund, Eryk XIV oblekł się w kształt dramatu. Także jako utwór dramatyczny jest on wciąż na nowo odgrzebywany. Zapowiada go w swoich planach Teatr Królewski w Kopenhadze, w Paryżu Daniel Gelin kreuje rolę tytułową w Théâtre National Populaire Jean Vilara. Żaden inny dramat historyczny Strindberga, ani *Mistrz Olof*, ani *Gustaw Waza*, ani *Krystyna* czy *Karol VII*, czy *Gustaw III*, nie spotkał się z takim zainteresowaniem na świecie. Zagraniczni reżyserzy znali widocznie dość słabo pierwowzór historyczny, uważali więc, że mogą tym swobodniej rozwijać swoje własne koncepcje na przypominający Hamleta, interesujący, psychologiczny temat szesnastowiecznego księcia o gwałtownej naturze.

Najswoobodniejszą dotychczas interpretację dał Rosjanin, słynny reżyser Wachtangow. Jego inscenizacja *Eryka XIV* w marcu 1921 roku w studio MCHAT w Moskwie stała się wydarzeniem w historii teatru. Próby trwały kilka lat, a po premierze dramat nie schodził z repertuaru MCHAT przez większą część lat dwudziestych.

Przed rewolucją w Rosji nie wolno było grać *Eryka XIV*. Cenzura carska nie pozwalała grać sztuki, w której król przedstawiony był bez respektu i zachowywał się bez należytej godności, by w końcu paść ofiarą rebelii. Po rewolucji sztuka nadawała się tym wyborniej do grania. Nie-

Docent Gunnar Ollén – wybitny teatrolog szwedzki i znawca Strindberga, autor książki pt. *Strindbergs dramatik*, stanowiącej cenne kompendium dramatycznej twórczości Augusta Strindberga wraz z historią sceniczną jego utworów. Gunnar Ollén jest obecnie kierownikiem działu słuchowisk w rozgłośni szwedzkiej radia w Malmö. Jest też przewodniczącym Towarzystwa Strindbergowskiego (Strindbergssällskapet) od chwili powstania towarzystwa.



Kurt-Olof Sundström jako Eryk XIV w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie

mniej Wachtangow uznał, że trzeba ją poprawić zgodnie z nową sytuacją. W miejsce przedstawionego w sztuce obalenia Eryka przez jego braci, książąt Jana i Karola, Wachtangow uczynił z dramatu symbol upadku władzy królewskiej wskutek zwycięstwa ludu. Przedstawieniu nadano bardzo efektowną stylizację. Kolumny i łuki odcinają się na czarnym, złowieszczym tle. Na dworze królewskim, w świecie już umartym, wszystko jest ciężkie i bez życia, król trupio blady, dworzanie mają drętwe maski i poruszają się mechanicznie jak lalki. Świat ludu natomiast pełen jest życia i kolorów. Karin Mansdotter chodzi odziana w barwny strój ludowy, kolorową spódnicę i zielony kaftanik. Król dręczy się i przemyśliwa, rozdarty rozterką, nieszczęśliwy, nie umie wyrwać się z dworskiego świata i znaleźć drogi do ludu. Sztuka kończy się śmiercią Eryka, a więc i tu dokonano przeróbki dramatu.

W rok po premierze zmarł też – całkiem młodo – i reżyser. Jego Eryk XIV przejdzie do historii teatru nie z powodu dokonanych przeróbek, lecz jako jeden z najdobitniejszych przykładów „teatru reżyserskiego” lat dwudziestych, kiedy to tekst autorski musiał się podporządkować twórczej fantazji inscenizatora, a aktorzy byli marionetkami, którymi on poruszał.

Lecz Wachtangow nie jest jedynym, który obchodził się z Erykiem XIV Strindberga mniej więcej tak samo bezceremonialnie, jak sam pisarz obchodził się z historyczną rzeczywistością. Także Johannes Poulsen, aktor duński, który w latach 1911 i 1925 zdobył sobie rozgłos rolą Eryka w kopenhaskim Teatrze Królewskim, odczytywał Strindbergowską partyturę w sposób bardzo osobisty. Jeden ze szwedzkich recenzentów, Erik Lindorm, przedstawia to malowniczo tak: „Johannes Poulsen wpadł na scenę we wspaniałym, bujnym stylu renesansowego księcia i widz natychmiast rozumiał, że ma przed sobą wariata. Oczy o zgaszonych źrenicach przykrywała jak gdyby jakaś błonka, usta wykrzywiały się epileptycznie w czerwonej rzadkiej bródce, płaszcz zamiatął podłogę jak złowieszcze skrzydło. Człowiek zadawał sobie pytanie, jak też on to wytrzyma przez cztery akty, jeśli ma mu jeszcze zostać dość sił – mówiąc po sportowemu – na finisz. Ale Poulsen poddał zadaniu, wystarczyło mu sił. Niewątpliwie można by zagrać z mniejszym impetem, ale to była wspaniała kreacja, w której zwłaszcza cisze między burzami, czułość dla dzieci, uwydatniały się w sposób szczególnie wzruszający.”

Strindberg byłby zapewne niezadowolony z interpretacji Poulsena. Gdy w roku 1899 miała się odbyć prapremiera Eryka XIV w Svenska Teatern w Sztokholmie, autor zaznaczył w liście do kreującego rolę Eryka Andersa de Wahl, że król na początku dramatu jest „psychopatą... poddeksytowanym, epileptycznym, lecz nie wariatem, którym staje się dopiero po porwaniu dzieci i zamordowaniu Sturów”. Strindberg nie zamierzał przedstawiać króla jako szaleńca przez cały ciąg dramatu. Jako człowiek, który właśnie przeszedł swój własny kryzys psychiczny – infer-



Lars Hanson jako Göran Persson w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie

no – miał on wszelkie podstawy do ścisłego definiowania, gdzie się zaczyna obłąd.

Charakterystyka podana przez Strindberga w liście zgadza się z tekstem dramatu. Nie ma tam nic, co by wskazywało na to, że króla należy grać jako wariata przed ową sceną w akcie trzecim, kiedy zaczyna bredzić chaotycznie, bezpośrednio po swoim udziale w morderstwie na Sturach. Jako psychopata natomiast zostaje określony już od pierwszej sceny, i psychopatą ze skłonnościami do chorobliwej podejrzliwości i cholerycznych wybuchów pasji był też zdaje się w rzeczywistości, ale obłąd pojawia się dopiero w późniejszym stadium, pod wpływem tragicznych wydarzeń, a i to tylko chwilowo.

Lecz obłąd na scenie daje z dawien dawna znakomite efekty teatralne i już od starożytności porywał publiczność. Publiczność ze swej strony oczekiwała też interpretowania Eryka trochę w stylu historycznego szablonu władcy „szalonego i otoczonego złymi doradcami”. Toteż można zrozumieć, że Poulsen uległ tej pokusie. Gorzej, że tak samo postępował czasem i Anders de Wahl, który grał rolę Eryka w wielu różnych inscenizacjach. O jego Eryku w Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie w roku 1912 pisał Bergman, że „ta wymagająca ogromnego wysiłku rola przeprowadzona została konsekwentnie, z położeniem nacisku na przedstawieniu króla przez cały dramat jako biednego, szalejącego obłąkańca”. Jeszcze w roku 1950, gdy Eryka grał Ulf Palme w przedstawieniu reżyserowanym przez Alfa Sjöberga, Stig Dagerman pisał w recenzji, że był świadkiem „dwóch i pół godzin obłądu w asyście Görana Perssona i Karin Mansdotter”. To jednak nie było prawdą. Ulf Palme stworzył histerika o bardzo silnym napięciu, ale przecież zgodną z oddziaływującymi powściągliwie wskazówkami scenicznymi Strindberga.

Strindbergowi podobałby się prawdopodobnie najbardziej Eryk pokazany przez Toivo Pawło w inscenizacji Ingmara Bergmana w Miejskim Teatrze w Malmö, w roku 1956. Pamiętna jest jego maska. Jasna broda, zmysłowe czerwone usta, wzrok chwilami przerażająco pusty. Pamiętna jest też jego lekkość. Lekkość mówienia, intelektualnego opanowania sytuacji. W kreacji Toivo Pawło Eryk to nie nieszczęsny wariat od pierwszej sceny dramatu do ostatniej, lecz znudzony, niepohamowany, rozpieszczony książę o błyskotliwej inteligencji, dręczony nurtującą go histerią, która po raz pierwszy przejawia się w wirtuozowsko zagranej scenie paroksyzmu śmiechu i płaczu po otrzymaniu wiadomości o nieudanych zalotach do angielskiej królowej.

Interpretacja Pawła i Bergmana bliska jest historycznego obrazu Eryka w monografii Ingvara Anderssona z roku 1935. Historyk popiera tu pisarza, który nie chciał zbyt mocno podkreślać obłądu. Odmalowany przez historyka Eryk jest natomiast bardziej życiowo zaradny, utalentowany, wykształcony i przestający uzdolnieniami swoje otoczenie, niż to wynika z dialogów dramatu. Zaszła zatem rzecz do-



Bibbi Andersson (Karin) i Toivo Pawlo (Eryk). Inscenizacja Ingmara Bergmana w Miejskim Teatrze Malmö w r. 1956

syć niezwykła, że aktorska i reżyserska interpretacja dość swobodnie skomponowanej roli króla w wielu ważnych punktach pokrywała się z wynikami badań historycznych w wiele lat po śmierci pisarza.

Ścisłe rzecz biorąc jednak, nie Eryk jest główną rolą w *Eryku XIV*. To raczej Göran Persson, rzecznik ludu, mocny i inteligentny doradca królewski. Gdy Strindberg pisał *Eryka XIV*, skończył właśnie lat pięćdziesiąt i miał już rutynę w budowaniu dramatów. Intuicyjnie rozumiał, że kapryśny, chwiejny, na przemian brutalny, to znów wpadający w depresję król z dynastii Wazów zdoła wprawdzie chwilami przykuć do siebie zainteresowanie, nie spełni jednak funkcji jednego z biegunów dramatycznego konfliktu o wciąż rosnącym napięciu. Przeciw znowie szlachta-księżęta trzeba było po stronie króla postawić kogoś o mocnej woli, kto mógłby doprowadzić konflikt do punktu kulminacyjnego. Tym człowiekiem o mocnej woli stał się Göran Persson.

Nie wszyscy reżyserzy rozumieli, że to Göran Persson jest sternikiem, a Eryk tylko galionem statku. Obsadzali oni rolę tytułową znakomicie, a Görana słabiej. Odkąd publiczność przywykła do różnych ekscentryczności Eryka, dramat stawał się suchy i nabierał charakteru kroniki. Przedstawienie robiło wrażenie najbardziej harmonijne, gdy rola Görana odtwarzana była z równą wagą, co rola Eryka.

Także i przy interpretacji postaci Görana zły wpływ miały szablonowe pojęcia wynikające z przestarzałych poglądów historycznych. Jan III pozostawił przecież mało pochlebny osąd o człowieku, którego 22 września 1567 roku kazał poćwiartować na wzgórzu Brunkeberg w Sztokholmie. Świadcstwo królewskie długo przyczyniało się do urabiania Göranowi opinii mało znacznego kompana pijatyk zwariowanego króla. Aktorzy kreujący tę rolę chcieli niekiedy dać publiczności to, czego spodziewała się po Göranie. Lecz Strindberg rehabilituje go w dramacie, czyniąc zeń przenikliwego prawnika i mądrego polityka.

Jeżeli postaci Eryka i Görana bywały niekiedy trochę pomniejszane przez ludzi teatru, zarówno w stosunku do samego tekstu dramatu, jak i do nowoczesnego historycznego poglądu na osoby będące ich modelami, to z Karin Mansdotter sprawa miała się wręcz przeciwnie. Znaczenie jej roli bywało przeważnie przeceniane. Typowe tu jest, że szwedzki film o Eryku XIV (rok 1954) otrzymał nazwę *Karin Mansdotter*. Słynny Kopciuszek z szesnastego wieku, córka prostego żołnierza, która urodziła księciu dzieci i została królową Szwecji, zawsze cieszyła się popularnością.

Według Ingvara Anderssona była ona dość wysoka i mocno zbudowana, z bujnym biustem i szerokimi biodrami – zdrowy i zmysłowy typ szwedzkiej dziewczyny wiejskiej. Ale odkąd zajął się nią literacki romantyzm, Karin przekształciła się w bladą, eteryczną szwedzką damę kameliową.



Taiwo Pawlo jako Eryk XIV w Miejskim Teatrze w Malmö

Strindberg, który zazwyczaj chodził własnymi drogami i druzgotał szablony, widocznie nie interesował się zbyt nio osobą Karin. Pozwolił jej zostać kobietą dobrą, oddaną, skromną i małoznaczną, postacią dość tradycyjną – i bardzo trudną do grania. Długi szereg aktorek, podnieconych nadziejami publiczności, usiłowało wynieść tę rolę ponad poziom ckliwej niewinności i słodkiej prostoty, ale rzadko im się to udawało. Gerd Hagman należy do tych niewielu, którym się to udało w inscenizacji w Teatrze Miejskim w Norrköping, w roku 1948. Swoim niskim, głębokim głosem przydała ona Karin zmysłowości, co wywarło wrażenie bardzo przekonujące.

Stosunek między Strindbergowskim *Erykiem XIV* a jego realizacją sceniczną jest zatem sam w sobie zmiennym widowiskiem obejmującym okres ponad sześćdziesięciu lat. Tam, gdzie autor odbiegał od źródeł, od tradycji historycznych czy literackich, nowsze badania naukowe niekiedy przyznały mu słuszność. Ale artyści sceny, pod naciskiem publiczności, nie rzadko skierowywali swoje inscenizacje w kierunku tradycyjnym. Tam zaś, gdzie Strindberg przyłączył się do wzorów tradycyjnych, późniejszym aktorom udało się – również z chęci pozyskania publiczności – wprowadzić rysy, które lepiej zgadzają się z nowoczesną wiedzą historyczną.

W dramatach historycznych panuje ustawiczne wzajemne oddziaływanie na siebie faktów historycznych, fantazji autora i interpretacji aktora-reżysera. Interpretacje aktora i reżysera zwracają się zazwyczaj do współczesnej sobie publiczności teatralnej i stają się z czasem przestarzałe. Autor, który stara się uczynić swoje postacie historyczne podobnymi do portretów, popada w zapomnienie, gdy wiedza historyczna coś w tych portretach zmieni. Żywa na długie czasy pozostaje jedynie sztuka malowania tych postaci, taka, jaką miał Strindberg. Nie jest to zrzeczne przystosowywanie domniemyanych podobieństw, lecz malowanie za pomocą twórczej fantazji, intuicyjnie nawiązujące do historycznego modelu. W takich wypadkach bywa nawet, że dramat Strindberga, jak to wyraził w jednej z recenzji Stig Dagerman – „nie deptce historii po piętach, lecz zmusza ją, by szła za nim”.

(Szkic zamieszczony w dzienniku „Sydsvenska Dagbladet Snällposten” z 22.1.1960. – Przekład Zygmunta Łanowskiego.)



Len Hjärstberg (Kanclerz), Ake Fridel (Göran Persson) i Toivo Pawlo (Eryk)







Tadeusz Boy-Zeleński:

GDY PESYMIZM BYŁ OBOWIĄZUJĄCY...

Kiedy byłem dziećciem, świat był dla nas młodych dość smutny. Nie znano ani tenisa, ani dancingu, ani motocykla, ani flirtu (poza jaką opancerzoną w stal i fiszbin kuzynką); była tylko szkoła (z greką) i na wypoczynek – książka. Toteż dla inteligentnego młodzieńca najskrajniejszy pesymizm był obowiązujący. Życie było tymi kwaśnymi winogronami, o których mówiło się co tylko można złego. *Parerga und Paralipomena* Schopenhauera leżały wówczas stale przy moim łóżku a aforyzm mistrza:

„Aby sobie zdać sprawę z istotnego stosunku szczęścia i nieszczęścia na ziemi, wystarczy porównać przyjemność zwierzęcia, które zjada drugie, a przykrość tego, które jest zjadane” –

aforyzm ten zatruwał mi długo smak kurczęcia z mizerią.

Na ten grunt padło ziarno modnej wówczas w Europie literatury skandynawskiej i można zrozumieć, że znalazło wdzięczną glebę. Ten mrok, ten smutek, które myśmy mieli w duszach, ona dawała nam w możliwie zgęszczonym wyrazie; to zacieśnienie widnokregu, ubóstwo realnych przeżyć i możliwości, które było kalectwem naszej generacji, znajdowało dość pochlebne zwierciadło w tych dramatach czy powieściach rozgrywających się w zapadłych mieścinach północy.

Wreszcie nienawiść kobiety, jaką ziele ta literatura, była dla naszych umęczonych twarzy maską, pod którą kryły się szalone marzenia i stane gdzieś w próżni pieszczoły.

Czytaliśmy też na zabój wszystkie *Znużone dusze* i *Tańce śmierci* i dysputowaliśmy o nich całymi nocami; wszyscy bowiem młodzi z owych czasów byliśmy zawziętymi szermierzami psychologii, głównie ponoć w etymologicznym tego słowa znaczeniu, wedle którego *psycho-logia* znaczy nie tyle „znawstwo duszy” ile „gadanie o duszy”.

Od tego czasu poznałem kilka miłych kobiet i kilkanaście ładnych księżek; nie łudzę się, abym szczególnie zmądrzał, ale nauczyłem się bodaj rozumieć, że prawdziwą mądrością życia może być uśmiech, a zgrzyt może być tylko pół i ćwierć mądrością. Toteż dziś Strindberg – o ile do mnie przemawia – to tylko jako artysta; skądinąd może też interesować jako dokument pewnej gościny idei w naszym arcygościnnym kraju, gdzie spotykają się wszystkie

wiatry wiejące ze wschodu i zachodu, północy i południa, tworząc nieraz w naszych polskich głowach wcale sympatyczny bałagan.

I co tu się dziwić! Ta sama niekonsekwencja co w duszach jest zresztą i w naszym klimacie. Ni to północ, ni południe! Kiedy przyjdzie jesienna szaruga, wilgotna, zimna, beznadziejna, wtedy człowiek tylko by golił wódeczkę (pijalter) jak sam Szwed z Norwegiem i zforzeczył wraz z nimi istnieniu. Ale niebawem znów idzie słodka wiosna, upalne lato, lipy pachną wieczorem, czułe pary błędzą pod drzewami tuląc się do siebie, gdzieś tam brząknie mandolina, zaszemrze pocalunek... Włochy, daję słowo, Włochy!

(Fragment recenzji z przedstawienia *Ojca Strindberga* w Teatrze Rozmaitości w Warszawie 1923 r. – Przedruk z „wieczoru czwartego” *Flirtu z Melpomeną*. – Tytuł fragmentu od nas.)

Jan Lorentowicz:

KILKA ZDAŃ O DRAMATACH STRINDBERGA

F. Nietzsche w entuzjastycznym liście do Strindberga napisał z powodu *Ojca* takie słowa: „Jestem niewiarogodnie zdziwiony, że poznałem utwór, wyrażający w sposób tak potężny moje pojęcie o miłości, w której widzę: wojnę w środkach a śmiertelną nienawiść płci – w samej istocie.”

Ojciec w owym czasie wywołał gwałtowne wrzenie umysłów w całej Skandynawii, w Europie zaś towarzyszyły mu wszędzie namiętne spory i dyskusje. Ataku na feminizm, działającego tak drażniąco na wolę słuchaczy, nie widziano jeszcze na scenie. Tendencyjnie wyraźnym objawom strasznego okrucieństwa kobiecego nadał Strindberg kształty grozy tak wstrząsającej, że publiczność w wielu teatrach wychodziła ze sztuki przed jej ukończeniem, opuszczała salę z przekleństwem na ustach, ale zawsze – z pewnym niepokojem, o który Strindberg troszczył się najwięcej. Utwór budził oburzenie, ale – nie dawał głębszego zadowolenia estetycznego.

Do Warszawy zawitał *Ojciec* dość późno, bo dopiero w r. 1908. Wprowadził go na scenę polską p. Adwentowicz, który znalazł w roli Rotmistrza sposobność do pierwszorzędnej popisu wykonawczego.

Strindberg postawił sobie zadanie bardzo oryginalne: postanowił pokazać w dramacie, w jaki sposób „można dokonać z premedytacją „morderstwa duchowego”. Jako

bojownik „postępu” zajmował się wynikami doświadczeń naukowych, a zwłaszcza głośnymi w owej epoce badaniami nad hipnotyzmem i sugestią. Podczas swego pobytu w Paryżu poznawał doświadczenia Charcota w szpitalu Salpetrière, a zwłaszcza prace dr Bernheima z Nancy, który dowodził, że nie ma właściwie hipnotyzmu, jest zaś tylko sugestia, której ulegamy wszyscy w mniejszym lub większym stopniu.

Na działaniu sugestii oparł Strindberg swe „morderstwo duchowe” w *Ojcu*. Postawił do śmiertelnej walki dwie wole: żony i męża.

(r. 1931)

Panna Julia tułała się niegdyś po „wolnych scenach” Europy, budząc obrzydzenie w ludziach dobrego smaku. Brutalna i dzika, pokazała całą ohydę naturalizmu w teatrze. Rzekoma „prawda” jest w niej tylko tendencyjnym nagromadzeniem jaskrawości, okrucieństwa i kabaretowej potworności. Żadnego szczerego drgnięcia serca ludzkiego, żadnej troski o duszę ludzką. Ta ponura historia hrabianki, która się oddaje własnemu lokajowi, a potem podryza sobie gardło brzytwą, ogromnie się już zestarzała. Znana jest u nas w przekładzie i zapomniana. Strindberg zrozumiał również dawno jałowość swej tragedii i oddawna już potępił ten rodzaj swego naturalizmu. Po cóż więc wskrzeszać dziś w Warszawie taką wątpliwą wartość artystyczną?

(r. 1910)

Nie tyle *Taniec śmierci*, ile cztery akty udręczeń, traktowanych przez autora ze zdumiewającą lubością, a mających pono wyobrażać jego zmieniony stosunek do ludzi: dawniej, w drugiej fazie swego życia, był pesymistą i nieprzejednanym wrogiem kobiety; w epoce zaś ostatniej dochodził do wniosku, że kobieta... nie jest najgorszym złem na świecie. Wniosek ten pozostał zupełnie gotostowny, a w *Tańcu śmierci* przychodzi tak późno (w samym zakończeniu sztuki), że brzmi sztucznie, fałszywie, niemal ironicznie.

(r. 1917)

(Fragmenty z recenzji, według książkowego wydania *Dwadzieścia lat teatru*, t. III, Warszawa 1933.)

Stanisław Przybyszewski:

STRINDBERG – GENIALNY UMYŚŁ KOBIETY

Po moim powrocie do Polski pisano tyle niestworzonych rzeczy o wpływie Strindberga na mnie, że nieraz byłem rzetelnie zdumiony, bo nie byłem pewien, czy krytycy moi czytali w ogóle jakiś Strindberga lub mój utwór.

Nie ma chyba tak ogromnej różnicy między tworem dwóch artystów, jak między tworam Strindberga a moimi. Może jakaś wspólność istniała – i to krótki czas – ale odnosiła się tylko do metod używania środków artystycznych. On i ja posługiwaliśmy się – on stale, ja przejściowo – wiedzą przyrodniczą w obrazowaniu, sposobem ujęcia przedmiotów w metaforach, ale to wszystko. Łączyła nas poza tym odwaga wypowiedzenia rzeczy, których przedtem nie ośmielał się nikt wypowiedzieć; tylko każdy z nas inaczej to wypowiadał: Strindberg z niesłychaną, częstokroć nawet brutalną zajadłością – ja szukałem zawsze dla tego, co miałem do powiedzenia, jakiegoś metafizycznego podkładu; a niczego tak Strindberg nienawidził, jak metafizyki!

Jak często kończyły się nasze rozmowy niechętnym rozcięciem rozprawy kategorią oświadczeniem Strindberga: – To metafizyka, tego nie rozumiem!

Swoją drogą miałem do Strindberga niezmierną cześć i wielki szacunek – niesłychanie wysoko stawiałem jego dramaty: *Ojca*, *Hrabiankę Julię*, *Wierzycieli*; przedmowę do jednoaktówki *Comtesse Julie* uważam w dziedzinie dramatu za coś isticie przełomowego, a powieść jego *Nad otwartym morzem* cenię dotychczas jako jedną z najlepszych powieści w ogóle, nie tylko szwedzkich, ale ogólnieuropejskich.

Nie potrzeba było sugestii tego uwielbienia, jakim Młode Niemcy darzyły poonczas Strindberga, bym go stawił na tym piedestale, na jakim dla mnie istniał; byłem jak najzupelniej i wtedy, i teraz świadom jego wielkości, ale między nim a mną zionęła cała przepaść, a przede wszystkim w zagadnieniu stosunku kobiety do mężczyzny.

Dla mnie kwestia ta: mężczyzna i kobieta, to jedna i ta sama rzecz tylko inaczej spolaryzowana; ujemnie czy dodatnio, kto to rozstrzygnąć może?

Strindberg popełnił ten sam błąd, który kilkanaście lat po nim miał Weininger popełnić: mierzył kobietę miarą mężczyzny, a do dwóch różnych, diametralnie różnych rzeczy nie można ani nie wolno jednego i tego samego łokcia przykładać.

Ile razy stawiam sobie to pytanie, czy Strindberg popełnił błąd, nasuwa mi się przypuszczenie, że musiał go popełnić: Strindberg mierzył kobietę miarą kobiety –

a gdyby to już nie zakrawało na jakiś dziki paradoks, to gotów jestem twierdzić, że Strindberg, w którym tkwiło co najmniej dziewięćdziesiąt procent kobiecości, męskiej miary w ocenianiu kobiety mieć nie mógł – swoją drogą żaden mężczyzna nie jest w stanie ocenić, czy miara Strindberga jest sprawiedliwą lub nie, tę kwestię kobieta tylko ocenić i sprawdzić może.

Mężczyzna inaczej patrzy na kobietę jak Strindberg i nie jest w stanie sprawdzić, czy kobieta tak wygląda, jak ją Strindberg przedstawia, ale możliwe, że jedyny, w najwyższym stopniu „genialny” umysł „kobiety”, jaki dla mnie przedstawia umysł Strindberga – całą bolesną prawdę wyłowić zdołał.

Tylko kobieta umie tak kobietę nienawidzić jak Strindberg, a może i dla żadnej kobiety nie był tak znienawidzony typ mężczyzny, który Strindberg nazywał gynolatrem, jak właśnie dla niego.

Dla mnie było zagadnienie mężczyzna-kobieta prostą, choć niezmiernie głęboką kwestią biologiczną, i to nas różniło: kategorię kobieca w Strindbergu domagała się gwałtownie, bym szedł jego śladami. A to już nie było dla mnie możliwe, bom nie mógł sobie stawić tak śmiesznego pytania, czy kobieta jest wyższym typem człowieka od mężczyzny czy też niższym. Dla mnie to pytanie oczywiście istnieć nie mogło: jako mężczyzna nie mogę ani nie jestem w stanie w jakikolwiek etyczny czy też jakikolwiek inny sposób wartościować kobiety jako takiej, bo jest czymś diametralnie poniekąd innym stworzeniem ode mnie – ani niższą, ani wyższą, tylko inną.

Zdumiewające, że z większą może nienawiścią, jaką Strindberg zionął ku kobiecie, pieniała się Gabriela Zapolska przeciwko mężczyźnie.

Niech się to wyda groteskowo paradoksalnym, co śmiem teraz powiedzieć, ale od tej myśli odczepić się nie mogę: z tą samą furią, zaciekłością, z jaką Strindberg szalał przeciwko kobiecie w sobie, znęcała się Zapolska nad mężczyzną w sobie.

Dałem tylko krańcowy przykład (przecież mnie nikt chyba nie posądzi, bym miał równać Strindberga z Zapolską jako artystów) – przykłady, jak mści się w duszy artysty nadmiar kobiecości lub na odwrót: w duszy artystki nadmiar męskiego pierwiastku.

W normalnych warunkach nigdy kobieta nic wiedzieć nie może o mężczyźnie ani mężczyzna o kobiecie – wszystko, co kobieta pisze o mężczyźnie, jest prostą, przeważnie niestęchanie śmieszną fikcją, a to, co mężczyzna pisze o kobiecie, to również fikcja: tak wygląda kobieta w jego duszy, kobieta przez niego stworzona, z morskiej piany najgłębszych pokładów oceanicznych głębi jego duszy wyłaniająca się Wenus – nic więcej.

Między kobietą a mężczyzną nie ma i nie może być żadnego pomostu – prócz miłości.

Nienawiść z jednej lub drugiej strony, to obłąkany „Tamas” hinduskiej filozofii, który naszym życiem rządzi i ka-

że nam dwie całkiem nierównomierne wielkości jednym i tym samym głupim łokciem mierzyć.

Och, jak rozkosznie rzechocze matka nędznego bytu ludzkiego, straszna Maja, gdy patrzy na tę oszalałą, rozbestwioną walkę między samcem a samicą – to by jeszcze nie było najgorsze – ale między wrzekomo „wiedzącym” mężczyzną, a – *risum teneatis* – „równouprawnienia” żądną niewiastą!

Ha, ha, ha!

(W r. 1924 Stanisław Przybyszewski opublikował na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, a następnie w wydaniu książkowym pierwszą część wspomnień pt. *Moje współczesności*. Sp. Wyd. „Czytelnik” w r. 1959 dała książkowy wybór z obu tomów *Moich współczesności*. Przytoczony fragment z t. I *Wśród obcych* nawiązuje do czasów berlińskich spotkań Przybyszewskiego ze Strindbergiem w latach 1892-1893. – Tytuł fragmentu zaczerpnięty z oryginalnego tekstu autora.)

Leon Schiller:

NATURALISTA TROCHĘ I ROMANTYK

Adwentowicz, choć umie być pełnym wdzięku *causeurem*, gdy rozprawia *de quibusdam alliis*, a nawet przy kielichu łęgim retorem – o sztuce swej mówi lakonicznie, pół żartobliwie i raczej niechętnie. Opinia najdawniejszych jego widzów jest dwojaka: jedni chcą w nim widzieć naturalistę z epoki Pawlikowskiego, inni uwielbiają go za jego romantyzm.

Dla mnie, który go znałem, kiedy stanął u szczytu sławy, jest on i jednym, i drugim potrosze. W naturalistycznych jego kreacjach mieści się tyle romantyzmu, ile naturalizmowi zawierają inkarnowani przezeń bohaterowie dramatów romantycznych. Może dlatego, że światopogląd artysty kształtował się w dobie socjalizmu rewizjonistycznego, który oddalając się coraz bardziej od podstaw materializmu dialektycznego, pozwalał swym uczuciowym wyznawcom na wyloty w krainę utopii, fantazji a nawet mistyki. A może dlatego, że polska literatura teatralna poza romantycznym dramatem monumentalnym (od „Trójcy” do Micińskiego i Żeromskiego) nic potężniejszego nie wydała, że ten romantyczny jest jedynym oryginalnym, jaki scena nasza ze siebie wydobyła, i że ten właśnie ton nadał jej oblicze zupełnie odrębne? Może dlatego, że najśmielszy antyestetyzm polski, najsurowsza „nowa rzeczowość”, w dzisiejszym nawet wydzwiku swoim posiadają łatwo dające się usłyszeć *aliquoty*, których istnienie tłumaczy so-



Karol Adwentowicz w roli Rotmistrza w Ojcu Strindberga

bie wiekową niewolą polityczną i nieprzeżyciem nowych form bytu społecznego?

Może dlatego naturalizm polski w dobie szturmowej nigdy nie grzeszył drobiazgową „opisowością”, a styl analityczny przejawiał się tylko w mistrzowskim eksperymencie Kamińskiego. Skłonność do liryzmu i „szlachetnego patosu”; ekshibicjonizm duchowy w momentach najbardziej prozaicznych, szarych, codziennych; humanitaryzm nieumiejący zamaskować czysto chrześcijańskiego swego pochodzenia; ekstatyczność zamiast dozwolonej przez doktrynę naturalistyczną „nastrojowości”; pęd raczej do upiększania rzeczywistości, niż do jej odmalowywania w „salach” najbrudniejszych; monumentalność zamiast kamestralności – oto cechy zasadnicze polskiej interpretacji „naturalistycznej”.

Zdaje mi się, że w grze Adwentowicza cechy te, przy całej jej prostocie i uczuciowości, występują w najszlachetniejszej i najartystyczniejszej formie.

Role w nawskroś realistycznych dramatach Ibsena, Hauptmanna, Strindberga, Tolstoją transponuje Adwentowicz na tonację idealistyczną, polskiemu romantyzmowi właściwą. Jego Ojciec, Oswald, Rosmer czy „Żywy trup” nie mają w sobie nic klinicznego, nie są okazami schorzenia psychicznego ani typami swych epok i środowisk. W ujęciu Adwentowicza ulegają przedziwnej sublimacji: odrywają się od konkretnego momentu historycznego i podłoża, zamieniają w symbole kryjące w sobie coś wiecznego i ogólnoludzkiego. Kostiumem ich może być zarówno toga, jak opończa średniowieczna lub frak kolorowy. Losy ich rozgrywać się mogą tak dobrze w Skandynawii, jak w Polsce albo w zaświecie, wśród gwiazd i duchów, tam gdzie Lucifer oko w oko z Bogiem rozmawia.

„Pijany duchem” artysta wszystkie swe twory własną duchowością prześwieśla. Więc napewno i Kalibana.

Ale, z drugiej strony, arielowym czy prosperowym postaciom, tyle przydaje ludzkości, tak je na ziemię sprowadza, że nie przyszłoby nam do głowy protestować, gdyby kiedyś Hamleta, Księdza Marka czy Lucifera zagrał „współcześnie”, na tle realistycznej dekoracji.

Obca mu jest jednak wszelka stylizacja. Brzydzi się schematycznej gestyki, nadmiernej rytmizacji i umuzykalniania słowa.

Zanadto jest naturalistą.

(Fragm. artykułu z r. 1934, wielokrotnie przedrukowywanego).

Teatr w Szwecji nie ma takiej tradycji, jaką mają inne kraje Europy. Zawsze silne były tu wpływy obce. Również dramaturgia szwedzka nie może poszczycić się wielkimi nazwiskami, z wyjątkiem jednego: Augusta Strindberga (1849–1912). Przez długi czas oblicze teatru kształtowało szereg wybitnych aktorów. Dopiero w naszym stuleciu



pojawiło się dążenie do odnowy teatru i eksperymentu, dzięki silnym i oryginalnym indywidualnościom inscenizatorów i kierowników życia teatralnego. To zjawisko jest charakterystyczne dla współczesnego teatru szwedzkiego. Taki charakter noszą też próby tworzenia tradycji teatralnej, polegające na wskrzeszaniu i ożywianiu dawnej literatury dramatycznej. Przykładem może tu być wystawienie w r. 1951 w Studio Teatru Dramatycznego w Sztokholmie w inscenizacji Alfa Sjöberga dramatu *Amorina* C. J. L. Almqvista (1793–1866). To blisko czterogodzinne przedstawienie, przyjęte z dużym aplauzem, wywarło silny wpływ na rozwój teatru szwedzkiego. Dekorację zastąpiło tu wyświetlanie na białym ekranie drzeworytów Ann-Margret Dahlquist-Ljungberg i Swen Ljungberga (na zdjęciu), co nadało przedstawieniu szczególnie ciekawy wyraz sceniczny.

Król Gustaw III był autorem dramatów opartych na motywach z historii Szwecji. Najbardziej wyróżniającym się przykładem tej jego działalności jest sztuka pt. *Gustaw Waza* z muzyką Johanna Gottlieba Naumanna, napisana



przy współpracy poety Johanna Heinricha Kellgrena. Prapremiera odbyła się w r. 1786 w inscenizacji zrobionej z przepychem, w bogatych dekoracjach Louis Jean Desprez. W egzemplarzu reżyserskim jest następująca informacja: „Scena zmienia się i dekoracja przedstawia twierdzę sztokholmską z wieżami. Na przeciw tylnego planu widać zamek Belfried Tra Kronor, cokół Św. Mikołaja i kościół na Riddarholmen. Na tylnym planie jest morze i widoczna część floty duńskiej stojącej na kotwicy.”



Czołową aktorką szwedzką pierwszej połowy XIX w. była Emilia Höggqvist (1812–1846). Nie uległa ona modnemu wówczas patosowi gry, lecz posługiwała się środkami bardzo subtelnymi. Jej wielkim sukcesem była rola tytułowa w *Dziewicy Orleańskiej* Fr. Schillera.

Prapremiera sztuki Strindberga *Do Damaszku* odbyła się na scenie Teatru Dramatycznego w Sztokholmie. Scenografia była typowa dla tamtych czasów, równocześnie stanowiła nowość w technice teatralnej. Reżyserował Emil Grandinson, dekoracje stworzył malarz Karl Ludwig Gra-



bow. Proscenium miało formę antycznego muru z dużym portalem; od jego sklepienia prowadziły trzy stopnie na scenę wewnętrzną; horyzont zastępowały perspektywicznie namalowane obrazy, których zmiana następowała szybko po sobie.



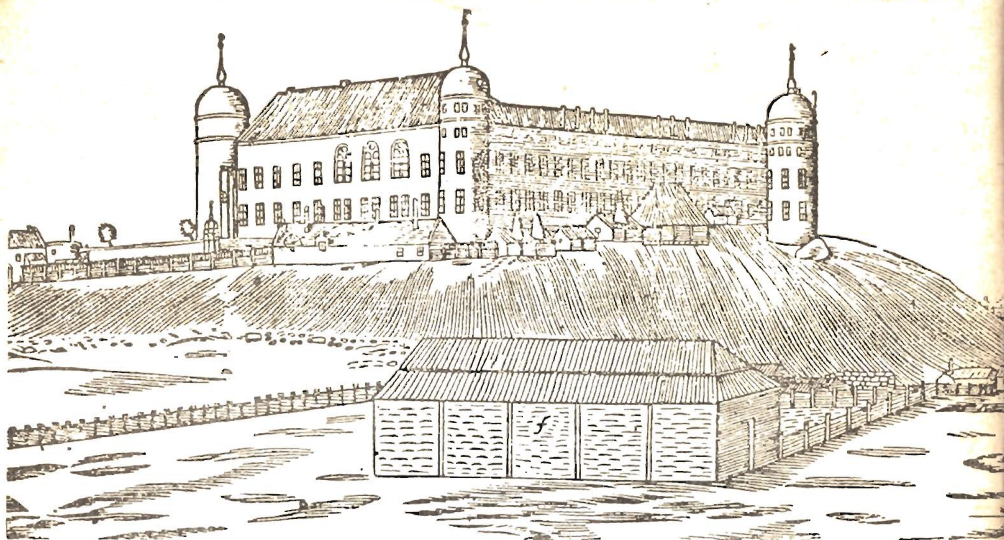
W pierwszej połowie XX w. Harriet Bosse, trzecia żona Strindberga, była czołową aktorką scen szwedzkich; dążyła do poetyckiej i estetycznej czystości swojej sztuki, rozporządzała doskonałą dykcją. Na zdjęciu w roli Pani w *Do Damaszku* na prapremierze (1900 r.).



Teatr szwedzki w XIX wieku chlubił się wielu wybitnymi aktorami. Jednym z największych był E. M. Swartz (1826–1897); na zdjęciu w roli Hamleta. Był on jednym z pierwszych przedstawicieli kierunku „psychologicznego” w teatrze.



Scena końcowa jednej z ostatnich inscenizacji popularnego w Szwecji dramatu historycznego Strindberga *Gustaw III* w Teatrze Miejskim Upsali w r. 1953. Reżyseria – Gösta Folke, dekoracje – Härje Ekman.



Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego w Warszawie
Zam. 1014. S-8

Cena zł 4.-